

Ethvert ordentligt barn laver tre ting: river ting i stykker, sprætter dukkemaver eller ure op for at finde ud af, hvad der er indeni, og plager dyr. F.eks. laver de om ikke elefanter af fluer, så i hvert fald små hunde. Til dette formål fjerner man det mellemste par ben (der bliver fire tilbage). Vingerne bliver revet af: fluen kan ikke flyve bort og løber på fire ben.

Sådan bærer ordentlige børn sig ad, gode børn.

Jeg var et dårligt barn. Jeg gjorde hverken det ene eller det andet eller det tredje i min barndom. Jeg har ikke et eneste adskilt ur, ikke en eneste plaget flue eller en eneste vase knust i ond vilje på samvittigheden . . . Og det er selvfølgelig meget uheldigt.

For netop derfor var jeg sikkert nødt til at blive filminstruktør.

Ja, gode børn, som jeg skriver om i begyndelsen, tilfredsstiller videbegærlighedens kløe, en primitiv grusomhed og en aggressiv selvhævdelse ved de forholdsvis uskadelige former for tidsfordriv, som jeg lige opregnede.

Kløen fortager sig med barndommen. Og ingen af dem kommer i moden alder i tanker om at foretage sig noget analogt. Det er noget helt andet med den „gode“ dreng til forskel fra den almindelige vildbasse.

Han vansirer ikke dukker i barndommen, slår ikke porcelæn i stykker og er ikke dyrplager. Men næppe er han vokset til, førend han uimodståeligt føler sig draget af netop den slags adspredelser.

Han søger feberagtigt et virkefelt, hvor han kan lægge sine lyster for dagen i størst mulig sikkerhed.

Og han kan til syvende og sidst ikke undgå at blive instruktør, i det job kan man særlig let realisere de i barndommen forsømte muligheder.

De ure, som jeg ikke fik skilt ad i tide, blev hos mig en lidenskab for at grave sig ned i den „skabende mekanismes“ fjedre og hemmelige rum.

Det porcelæn, der i sin tid ikke blev knaldet, udartede til mangel på respekt for autoriteter og tradition.

Valget af tematik, metodik og credo i mit instruktørarbejde farvedes grelt af den grusomhed, som ikke fik afløb over for fluer, guldsmede og frøer.

Sandelig, i mine film nedskyder man folkemængder, splintrer med hestehove hjerneskallen på landarbejdere, der til halsen er gravet ned i jorden, efter at man har fanget dem med lasso („Mexico“), træder børn til døde på trappen i Odessa, kaster dem ned fra taget („Strejke“), lader dem dræbe deres egne forældre („Bezjin-engen“), kaster dem i flammende bål („Aleksander Nevskij“). På lærredet flyder det ægte blod fra tyre („Strejke“) eller blodsurrogat fra skuespillere („Potemkin“). I nogle film forgiver man tyre („Det gamle og det nye“), i andre tsaritsaer („Ivan den Grusomme“), en anskudt hest hænger på en bro, der er gået op („Oktober“), og skuddene borer sig ind i folk, som ligger på maven langs et stakit uden for det belejrede Kazan. Og det viser sig at være langt fra tilfældigt, at selveste tsar Ivan den Grusomme for en lang række år bliver mine tankers herre og yndlingshelt.

En uhyggelig forfatter må man rigtignok sige! Men det er interessant, at man netop i drejebogen til „Ivan den Grusomme“ har et skjult selvforsvar fra forfatterens side. Netop i drejebogen, eftersom scenerne fra „Ivan den Grusomes“ barndom ifølge visse overvejelser ikke kom til at indgå i filmen.

I drejebogen er det vist, hvordan en social (eller historisk) nyttig sag opstår, udfra summen af indtryk i barndommen, når det emotionelle kompleks, der er skabt af disse indtryk, *følelsesmæssigt* falder sammen med det, som den voksne skal fuldføre i en række *fornuftige og viljemæssige* handlinger. Med andre ord, en række stærke indtryk fra barndommen og de dem ledsagende følelser: „Vogt dig for gift, vogt dig for bojarerne“ fra den døende, forgivede moders læber, længselen efter de besatte ægte russiske baltiske byer (i barnepigens sang), bojarernes bestikkelighed ved Moskva-fyrstens trone, bestemmer i sig selv den lidenskabelige emotionelle farvning af handlinger, som den voksne Ivan kommer til at udføre fremover i form af progressive statslige dispositioner. (Likvidering af feudalismen og erobringen af den Baltiske Kyst).

Når en række barndomstraumer i deres følelsesmæssige særpræg *falder sammen* med de opgaver, som den voksne står overfor, er det „såre godt“.

Sådan forholder det sig med Ivan.

Jeg regner med, at jeg også i denne henseende har haft heldet med mig i min biografi.

Det viste sig, at jeg var nyttig for min tid, inden for mit felt, netop sådan som min individualitet havde formet sig.

Jeg glemte at tilføje, at jeg i min barndom var meget lydig. Det kunne ikke undgå senere at føre til en skarpt formuleret „genstridighed“ hos den voksne.

Her viste den manglende respekt for voksne sig overordentlig nyttig for bestemmelsen af de veje, som vores film skulle gå, på tværs af og imod traditionerne i den film, der var tidligere på færde (mere voksen i alder) end vores sovjetiske film.

Men vores film er langt fra kun original i sin form, sit kunstgreb eller sin metode. Formen, kunstgrebet og metoden er ikke andet end resultatet af den principielle ejendommelighed ved vores film. Vores film er ikke et middel til at stifte fred, men en kamphandling.

Vores film er først og fremmest et redskab, når det drejer sig om sammenstød med en fjendtlig idé, og først og fremmest et våben, når den kaldes til sin fundamentale virksomhed, at påvirke og om-skabe.

Her hæves kunsten op til erkendelse af sig selv som en af formerne for vold, som et frygteligt magtvåben, når det bruges til at sætte hårdt mod hårdt, og som et tilintetgørende redskab, der baner vej for en sejrrig idé.

Årene i vores liv forløber i uophørlig kamp.

Og en årelang titanisk kamp måtte nødvendigvis manifestere sig både i en alsidig aggressiv kunst og i en speciel „operativ æstetik“ inden for kunstforståelsen.

Og feltet for anvendelse af aggressivitet i mit arbejde gik langt udover filmens situationer. Det fik betydning for spørgsmålet om påvirkningens metodik i film i overensstemmelse med instruktørens tro på det dominerende element i en films opbygning, et dominerende element, som lader tilskueren underordne sig temaet.

Spørgsmålet om en styring af tilskuerens psyke medførte uvilkårligt en intensivering i studiet af påvirkningens indre mekanismer.

Således udvikledes den eksperimenterende virksomhed.

Og ikke sjældent skete det paradoksale: film, som eksperimenterede med påvirkningens metodik, glemte omgående at udøve påvirkning.

Uret blev skilt ad i små hjul, men holdt op med at gå!

En instruktør har altid sine specielle favoritter blandt de forskellige elementer i et skuespil. En holder af massescener, en af anspændte dialoger, en af det dekorative i livet, en af lysets leg, en af sandfærdighed i ordenes balanceakter, en af sceniske situationers kåde morskab.

Jeg har i teatret altid holdt mest af scenebilledet.

Scenebilledet⁴ er i ordets allersnævreste forstand en sammensætning af rumlige og tidsmæssige elementer i gensidige vekselvirkninger mellem mennesker på scenen.

Sammenfletningen mellem aktionens selvstændige linier, hvis rytmiske tegningers nuancer følger deres isolerede lovmæssigheder, og de rumlige omgrupperinger til en harmonisk helhed har altid begejstret mig.

Scenebilledet forblev ikke blot min hjertesag, men blev altid gjort til udgangspunktet ikke blot for at skabe et udtryk for scenen, som for mig vokser ud af scenebilledet, for derpå at vokse sammen med alle de væsentlige dele, – men langt mere end dette (...)

Ved overgangen fra teater til film fik scenebilledet en ny egenskab og en ny form i filmbilledets lovmæssighed (herunder må man forstå ikke blot *grupperinger inden for filmbilledet*, men også *grupperinger af filmbilleder indbyrdes*) og gik over til at blive objekt for en ny lidenskab – montagen.

Det drejede sig nu om tonefilmens audio-visuelle kontrapunkt, hvilket komplicerede tingene i én retning. Scenebilledet modificeredes i en anden retning og voksede ind i dramaturgiens sfære, hvor relationerne mellem enkelte personer eller mellem enkelte træk og motiver hos en enkelt person på lignende måde vævedes sammen og krydsede hinanden.

Det ortodokse grafiske scenebillede „i gammel skrift“ i form af de simpleste rumlige grafiske størrelser, bundet af en rytmisk tidsinddelings klart aftegnede net, forblev altid udgangspunktet og forbilledet for bevægelsen gennem de mest komplicerede forløb i kontrapunktet. Dette sidste er særlig kompliceret på film, fordi man her er nødt til at sammensmelte inkommensurable elementer – lige fra det modsætningsfyldte par – billede og lyd.

Men hvorfra kom de første følelser, som for altid affødte en kærlighed til audio-visuelle konstruktioner og rumlige-tidsmæssige relationer.

Izjora. Neva-floden. 1917. Ingeniørtroppernes fænrikskole. En pontonbro.

Som det var nu, husker jeg heden,
den friske luft,
flodens sandede bred.

Myretuen af nyindkaldte unge mennesker på vej frem ad afmålte stier, som havde indlært brobyggernes bevægelser og regelbundne handlinger, mens den uophørligt voksende bro higede efter at gennemskære floden.

Et eller andet sted i myretuen går jeg selv. På skuldrene er der fir-kantede puder af skind. Brobjælkerne hviler på dem med hjørnerne. En maskine af flimrende figurer er sat i gang, af fremkørende pontoner, af bjælker og rækværker, som bliver kastet fra ponton til ponton, og som vokser op over tovene, og det er let og sjovt – som et perpetuum mobile – at løbe fra bredden ad den stadig længere vej til den stadig fjernere ende af broen.

Den strengt berammede tid til brolægningen opdeles i sekunder til de enkelte operationer – hurtige og langsomme – som flettes ud og ind mellem hinanden. Og det er som om etapens rytmiske tidsnet er færdigtrykt, og tegnet fuldt af linier fra de løb, som har udført de enkelte operationer. De er nu med til at skabe den fælles sag. Alt dette føjede sig sammen i en forbløffende orkestral-kontrapunktisk gennemlevelse af processen i dens harmonis hele alsidighed.

Men broen vokser og vokser,
trykker grådigt floden under sig,
stræber mod den modsatte bred.
Folk styrter frem og tilbage,
pontonerne styrter frem og tilbage.
Kommandoråb lyder.
Sekundviseren løber.
Det er satans skønt!

Første gang, jeg lod mig henrykke af ynden i kroppe i bevægelse, var ikke i forbilledlige klassiske iscenesættelser, heller ikke i koreografien til fremragende opførelser eller i sindrige orkesterpartiturer eller i balletkorpsets komplicerede evolutioner. Nej, det var her, jeg første gang følte begejstring over ynden i kroppe i bevægelse, mens de i forskellig hast løb over det opdelte rums skema. Det var her, jeg følte de

hinanden krydsende baners leg, den uophørlige skiftende dynamiske form i den måde, disse veje var blevet forbundet på, idet de snart løb sammen i pludselig snørklede mønstre, snart løb fra hinanden i rækker, som ikke kunne mødes.

Ponton-broen, som voksede ud i den umådelige, brede Neva-flod fra Izjoras sandede bred, viste mig for første gang fortryllelsen ved denne interesse, som aldrig siden har forladt mig.

At indtrykket var ubeskriveligt, kan man finde en enkel forklaring på – det kommer ind i sansefeltet netop i en periode, hvor den lidenskabelige interesse for kunstens genstande havde gjort et vist spring fremad.

Ændringen er ret afgørende – fra begejstring over *oplevelse* af kunstens genstande til den uklare trang til . . . *selv at producere*.

Nogle særlig stærke teaterindtryk kort tid før dette („Maskerade“, „Don Juan“ og „Den standhaftige prins“⁵ i det forhenværende Aleksandrinskij-teater), det sociale spring fra februar til oktoberrevolutionen, den fuldstændige venden op og ned på forestillinger, som ligesom antydede en mulighed for en egenmægtig forandring i den én gang aftegnede livsbane (jeg skulle være ingeniør), den uventede optagethed af lidet kendte og overraskende områder i kunsten (japanere, Jacques Callot, Hogarth, Goya) gav stødet og bevægede mig til at prøve kræfter i en ny retning. Foreløbig på papiret, i tankerne, i drømme.

På det tidspunkt, da individualiteten var ved at blive formet, og ethvert nyt indtryk blev optaget i den, var jeg på vej mod et arbejde i kunsten.

Borgerkrigens heksekedel og det militære ingeniør-arbejde på dens fronter medførte en heftig gennemlevelse af Ruslands og revolutionens skæbne, førte til oplevelsen af historiens fuldbyrkelse, og det aflejredes som indtryk af vingefanget og bredden i folkenes skæbne, aflejredes i episke bestræbelser, som senere blev legemliggjort i de fremtidige films tematik i „monumental stil“.

De store og dybe indtryk aflejredes for et åremål; de umiddelbare flettedes straks ind i selve tilblivelsesprocessen.

Det selvfølgelige flygtige indtryk fra broslagningen kunne under sådanne omstændigheder begejstre den naturlige higen mod lovmæssighed og harmoni til en grad af flammende lidenskab.

Måske greb jeg så målbevidst fat i pontonbroen, fordi jeg endnu ikke – i den omgivende borgerkrigs kaos – havde haft mulighed for at se en lignende lovmæssighed og usædvanlig harmoni i den historiske proces?!

Der eksisterer jo det synspunkt, at ornamentet hos den vilde fødes som resultat af hans fortabthed over for den virkelighed, som han ikke kan begribe, som et første forsøg på at bringe orden i det tilfældige omkring ham.

I hvert fald forblev „stødet“ fra de kollektive handlingers regelmæssighed under de betingelser, som tidens strenge skema stillede, uudsletteligt.

For på samme måde bevæger himlens stjerner sig – uden at strejfe hinanden,

således foregår ebbe og flod,

afløser dag og nat og årstider hinanden.

Således går folk igennem deres egne og fremmede biografier og bestemmer hinandens skæbne . . .

Og det første udkast til et pantomime-manuskript, som jeg engang skrev, var vist historien om en ulykkelig ung mand, som strejfede om blandt sine nærmeste, lænket til den uundgåelige skæbne at bevæge sig og løbe ad de baner, som een gang for alle var aftegnet.

En gik i sik-sak, én i otte-taller, én fløj i en parabels snørkel fra det ukendte ind på skuepladsen blot for atter at styrte bort i det ukendte efter et kort sammenstød med helten. Særlig patetisk var historien om den elskede pige, som i selve det øjeblik, hvor hun nærmede sig helten, gik bort fra ham i overensstemmelse „med skemaet“ ad den hende foreskrevne kurve.

Det forfærdeligste øjeblik var, da helten, der havde været så stolt af sit forløbs rette linie, som havde gennemskåret partnernes sprælende sinuskurver og lemniskater, pludselig begyndte at opdage, at heller ikke hans vej er det frie valgs, og at den rette linie i hans vej ikke er andet end cirkelens bue, ganske vist med et temmelig fjernt centrum, men lige så fordømt som de øvrige personers veje.

Pantomimen sluttede med, at de geometriske figurer, som krydsede mellem hinanden, dannede en fælles paradeallé, under hvilken hovedpersonen i al stilhed går fra forstanden.

Hvad er der mest af her? Pontonbroen, Schopenhauers pessimisme (i disse år stifter jeg bekendtskab med hans filosofi) eller Hoff-

mans fantastik? Et er øjensynligt, den som det kunne synes abstrakte geometrisme forsøgte først og fremmest at tjene temaets betydning og emotion.

Jeg kan ikke huske hvornår jeg blev overtroisk.

Det gør det meget vanskeligt at leve.

En sort kat, der løber over vejen . . . Man skal aldrig gå under en stige . . . Fredag . . . Tretten . . . Læg ikke hatten på bordet — så får man ingen penge . . . Man skal aldrig begynde en mandag.

Så mange ekstra bryderier i hverdagslivet!

Hvad er fælles for alle former for overtro?

Et forhold: Det at en genstand eller et fænomen udover sin umiddelbare *væren* har endnu en *vis betydning*.

Tretten er ikke blot summen af tretten enheder, men er i sig selv en helhed, forlenet med en særlig evne til at påvirke.

En sort kat, der løber over vejen, er ikke blot et behåret pattedyr, som løber afsted af naturlig trang, men en kompliceret enhed, som grafisk krydser vores vej, og multipliceret med farve, fortolket i overensstemmelse med et associationskompleks (ildevarslende), fra Arilds tid forbundet med mørke og mørkets magter.

Mange diskuterer med mig. Fra gammel tid og i enhver anledning. Om, hvordan jeg skriver drejebøger og om, hvordan jeg arbejder med kunstnere, og hvordan jeg laver montager.

Allermindst overfalder man mig for min måde at se og opbygge billeder på. I den retning er man mig mere venligsindet. Og jeg tror at det kommer af, at jeg altid bygger billederne op efter princippet . . . den sorte kat, der løber over vejen.

Genstandsmæssigt og kompositionelt prøver jeg aldrig på at begrænse billederne alene til *det, som kan ses* på lærredet. Genstanden skal *vælges* sådan, *drejes* på en sådan måde, og *anbringes* i billedfeltet efter en sådan beregning, at den ud over afbildningen kan afføde et kompleks af associationer, der forøger afsnittets emotionelt-betydningsbærende byrde. Således skabes billedets *dramaturgi*, således vokser *dramaet* ind i billedets *væv*. Lyset, den perspektiviske stilling, billedets beskæring, alt underordnes det princip, at man ikke blot skal *afbilde* genstanden, men *åbenbare* den i det betydningsbærende og emotionelle aspekt, som tager form i det givne øjeblik gennem den givne genstand, anbragt foran objektivet. „Genstand“ må man her forstå i vid betydning. Det er langt fra blot ting, men i lige så høj grad

genstande for lidenskab (mennesker, modeller, skuespillere), bygninger, landskaber eller himmelrum med fjerskyer eller andre skyer.

Viften af vertikale skyer omkring Ivan den Grusomme uden for Kazan er mindst af alt en gengivelse af et meteorologisk fænomen, men først og fremmest et billede på kongelighed. Men et astrolabiums forvredne gigantiske silhouet over den moskovittiske tsars hovede lader sig mindst af alt læse ved sin lyseffekt, men synes uvilkårligt ved sine cirkler, der krydser hinanden, at være lig et cardiogram, dannet af den grublende politikers tanker.

Her er alt anskueligt og konkret, men man kan tage et næsten hvilket som helst filmbillede og ved analyse bevise, at linierne, der går på kryds og tværs af hinanden i dets grafiske opstilling, de tonale pletters gensidige spil, genstandenes fakturer⁶ og konturer rummer deres *billedlige* fortælling, som hæver sig op over den blotte gengivelse. Her er jeg glad for at bemærke, at en sådan tendens slutter sig til en litterær tradition i den russiske klassiks bedste forbilleder.

Jeg har ikke sjældent haft lejlighed til at tale og skrive om ligheden mellem de forestillinger, man har om montage inden for vores film, og Pusjkin-stilens tradition.

Det, som jeg her anfører angående filmbilledets dramaturgi, er en tydelig genklang af det, som man hos Gogol (eller Dostojevskij) kan karakterisere med termen „handlingsforløb i detaljer“.

Termen tilhører Andrej Belyj, og et af de mest forbløffende kapitler i „Gogols mesterskab“ er viet den utrolige overflod af eksempler på genstandenes og billedernes dobbelttydighed (dobbeltkarakter), der ligger i en tilsyneladende almindelig genrefortælling. Jeg mener, at man med lige så fuld gyldighed kan indordne „Brødrene Karamassov“ – lige fra Mitjenkas langfingernegl ved hans arrestation i Mokryj til konceptionen af romanens figurer som helhed – i en række af sådanne fænomener, som Belyj så mesterligt påviser hos Gogol.

Tendenser fra Gogol og Dostojevskij har nok samarbejdet med den sorte kat; Belyjs analyse hjalp mig i erkendelsen af min egen metode. Sandsynligvis dukkede også den hoffmanske Lindhorst-skikkelse op i et glimt, med sin usædvanlige eksistens som alfernes konge bag den banale facade som arkivar i blomstret slåbrok, der brændte med ildblomster.

Filmbilledet har, som vi ser, et kompliceret pantheon af forfædre.

Og den nærmeste af dem er den store begejstring for dobbelttydigheden i et scenebilledes forløb, som *grotesk* håndgribeligt (og grotesk netop, fordi det er håndgribeligt!) allerede var kommet til udtryk i den lille „geometriske“ pantomime, som blev beskrevet ovenfor.

Normalt går der ikke noget til spilde i den skabende husholdning.

Og den lille pantomime får pludselig nyt liv.

I toogtredivte havde jeg planer om at lave en komedie.

Og et af de centrale steder var det moment, da de menneskelige relationer og situationer i den grad var gået i hårdknude, at der ikke var nogen dramatisk udvej.

Kameraet køres bort.

Gulvets sorte og hvide kakler viser sig at være et skakbræt.

Her står de udmattede skuespillere mellem hinanden og søger en vej ud af handlingens almindelige virvar. Men over brættet sidder forfatteren og instruktøren og prøver i fortvivlelse at hitte rede i de menneskelige relationers labyrint.

En løsning bliver fundet!

Handlingen fortsætter.

De optrædende personers veje snor sig jævnt ud og ind mellem hinanden.

Deres forhold flettes sammen og løses op igen.

Komedien føres videre.

Filmen blev ikke optaget.

Og måske netop derfor dukker skakbrættet op på ny på lærredet mange år senere i „Ivan den Grusomme“.

Den moskovittiske tsars vise plan om at omgå blokaden ad Hvidehavet illustreres ved et skaktræk på skakbrættet. Det skakbræt, som tsar Ivan sender som gave til „Den rødhårede Bess“, den engelske dronning Elisabeth.

Men skakspillet er selvfølgelig i langt højere grad et billede på, hvordan Ivan-handlingen realiseres i filmen.

På ethvert træk fra bojarerne følger Ivan den Grusomes modtræk.

Efter hver forholdsregel fra ham følger et modtræk fra bojarerne.

Tsarens træk, der er ædle, uegennyttige, og sigter mod statens vel, krydses af Kurbskijs træk, som rummer alle afskygninger af havesyge, egenkærlig misundelse, og af Staritskijs nedarvede begærlighed, af den gamle Basmanovs tyveri fra statskassen, af Pimens bestræbelser på at mele sin egen kage. Osv.

Hvad ros og dadel til drejebogen angår, er det interessant, at de rosende og de dadlende viser hen til et og samme billede.

En roser drejebogen, fordi der her med fuldkommen præcision udspilles et skakspil foran tilskueren, som ufejlbarlig fører til løsningen af den planlagte opgave,

andre siger: „strålende skakspil, men det er også alt“.

Begge parter har sikkert ret.

(Morsom er en hel anden ting, jeg har aldrig spillet skak og har i det hele taget ikke anlæg for dette spil!).

Hvert menneske er sikkert tildelt en bestemt dosis af kontrapunktiske passioner.

Skak er det lettest tilgængelige middel til at gøre disse slumrende ønsker til virkelighed.

Jeg anvender den mig heraf tildelte lod på filmens lydmontage, på kontrapunktet i de menneskelige handlingers vekselvirkninger, på mønstre i scenebilleder.

Og Laskers og Capablanecas laurbær foruroliger mig ikke.⁷

Men hvis man nu endelig skal beklage sig. Lidt højere oppe beklagede jeg mig over den sorte kat.

Men det er endnu værre.

Mit livs fredelige forløb foruroliges ikke blot af en edderkop morgen, middag eller aften, eller af en kiste på vejen eller af en hvid hest, som jeg selv ville anse for at være tegn og varsler (Pusjkin blev også forskrækket af zigøjnerskens „Tag dig i agt for den hvide!“ – og Dantes⁸ uniform viste sig jo også at være hvid!)

et *hvilket som helst* næsten hverdagsagtigt fænomen vokser så stærkt i betydning, at det bliver generaliseret.

For at spare på elektriciteten slukker man lyset. Det er for lidt for mig. Det slukkede lys betyder, at man går ud i mørket. Afbryder man telefonen, afskærer man sig fra omverdenen. Penge, som man ikke får til tiden (og hvor tit sker det ikke), er tegn på fattigdom.

Og ALT gennemlevet på den mest pinagtige måde.

Alle småting sniger sig næsten omgående over i generaliseringer.

En knap er gået af, og straks føler man sig som en lazaron.

Man har glemt en eller andens efternavn, og straks synes man, at „bevidsthedens forfald“ og hukommelsestab er indtrådt osv.

Udefra er det sikkert meget sjovt.

At leve med det er frygtelig forstyrrende.

Men i professionen har det betydet følgende: en evne til mellem alle mulige detaljer at vælge netop den, gennem hvilken generaliseringen lyder særlig fuldstændig; smidighed i valget af den enkelhed, som særlig indtrængende lader billedet af helheden opstå i omgivelserne.

Pincenez'en erstatter med held den „hele“ læge i Potemkin, og selve fænomenet pars pro toto (en del i stedet for helheden) indtager en meget stor plads i analysen og erkendelsen af den metodik, som anvendes i det kunstneriske arbejde.

Karakteristisk er også den kendsgerning: en enkelt iagttagelse tenderer øjeblikkelig mod en generalisering, mod ønsket om at fastslå almene lovmæssigheder, for hvilke det givne konkrete tilfælde er en af de mulige manifestationer.

Jeg gentager, i hverdagslivet er det meget ubekvemt.

Jeg trøster mig med, at jeg kan finde noget analogt hos Tjajkovskij og Chaplin.

Om den første ved jeg fra hans biografi, at en aftale for en aften var nok til, at hele den forudgående dag gik i stykker for ham.

Og om Chaplin ved jeg personligt, at han bliver skrækslagen ved den mindste forstyrrelse i pengesager, ved tanken om mulig ruin og fattigdom.

Det er heller ikke tilfældigt, at jeg trøster mig med Tjajkovskij og Chaplin.

Hvis jeg hertil føjer den kendsgerning, at jeg i sin tid en hel vinter i træk arbejdede udelukkende om natten, altid i slåbrok, mens jeg samtidig tyllede mængder af sort kaffe i mig, og alt dette kun fordi min fantasi var vakt af en lignende adfærd hos . . . Balzac,

så finder vi endnu et karaktertræk, som har bestemt min vej til kunsten.

Comme il faut-begrebets hellighed i den allermest tolstojske betydning i mine drengeårs omgivelser er fuldstændig klar ud fra det ovenfor refererede.

Man behøver bare at kaste et blik på mit fotografi med sideskilning og pusselankerne i tredie position for at forstå, at den slags „resultater“ kun er mulige, når fader har et tilstrækkeligt tyrannisk gemyt og guvernanterne et strengt gennemtænkt system.

Et sådant system kan kun avle oprør.

Hvis faderen har en tilstrækkelig streng karakter, plejer et sådant

oprør at tage form af indre tvekamp med en hvilken som helst autoritet. Hertil hører netop den kamp med guderne, som jeg har betalt en ikke ringe tribut til.

En interessant stimulus opstår: „Hvorfor skulle jeg være ringere?“

En dragning mod kunsten, en trang til at arbejde i kunsten, et kald, fortaber sig sikkert i det ubevidste.

Som en ydre anledning tjente løsenet: Gud knækker ikke nødderne for os.

Jeg har holdt mange forelæsninger på alle sprog i et stort antal udenlandske og oversøiske lande. Og alt det kun fordi jeg engang blev „ægget“, fordi en af vores fremtrædende offentlige personer i sin tid var i stand til at udtrykke sine tanker på forskellige sprog.

Fire mægtige album i gråt lærred på hylderne i Evreinovs⁹ bibliotek i Petrograd „æggede“ mig i min virksomheds allerførste spæde start – fire album med udklip og recensioner, som angik hans iscenesættelser og arbejder.

Jeg kunne ikke slå mig til ro, førend omfanget af udklip, som angik mig, overgik de fire grå album.

Jeg fik ikke fred, førend min bog „Film Sense“ var udkommet, som fremlagde en temmelig afrundet skitse til systemet af forestillinger om filmkunsten.

Endelig hober jeg bjerge på bjerge op af konklusioner og iagttagelser om kunstens metodik, for jeg lader mig næppe roligt lægge ned under gravstenen, uden at jeg har skabt mit eget system inden for dette felt.

Hvad er der her mest af?

Det som Rémy de Gourmount taler om:

„Målet for et menneskes stræben, hvis det er oprigtigt, er at opfylde frugterne af dets personlige iagttagelser til lovmæssighed“.

Eller det, som den forunderlige englænder fra det attende århundrede, William Blake, skriver om i „Jerusalem“:

„I must Create a System, or be enslav'd by another Man's“.

Hvorom alting er, impulsen er mægtig, men når jeg her nævner det igen, er det for at vise, hvordan denne særegenhed afspejler sig i et fuldstændig uventet aspekt, ikke i valg af virksomhed eller i gemyttets genstridighed eller i en impuls i retning af nyskabelse (som middel til at omstyrte autoriteterne), men i selve ejendommelighederne i håndskrift og maner.

Sagen er den, at denne intensive stimulus uden tvivl også har sin egen begrænsning.

Ethvert „resultat“ er ikke blot (eller måske ikke så meget) en løsning af en praktisk opgave, man har stillet sig, men hver gang desuden „en kamp med spøgelse“, en kamp for befrielse fra et fænomen, som en gang „æggede“ fra en fremmed magts side.

Absolut ikke en ... transcendental magt, tværtimod, myter har næsten altid adresse og i hvert fald fornavn, fadersnavn og efternavn! – Men ikke destomindre er det altid at ligne med den bibelske Jakobs kamp med englen – en privat sag, dunkel, som giver sine knubs, (hvad englen ikke forvoldte Jakob) og som foregår et sted uden for og bag ved den principielle løsning af tidens opgaver, som man har stillet sig.

Jeg er yderst nonchalant med den skæbne, som bliver mine værker til del. Når jeg endelig har opnået at overvinde min indre modstander, den autoritet, „engel“, som pinte mig – og det meget ofte i et indre, privat opgør – fjerner værket sig fra mig af sig selv, og dets ydre skæbne bekymrer mig langt mindre, end man kunne forvente.

Derfra stammer min skånselsløse beredvillighed til at klippe i det. Men det er ikke dette, som er interessant, men derimod, at denne ejendommelighed ved „min palet“ finder sin afspejling i et bestemt specifikt træk i kompositionen inden for selve værket.

Ekspllosionernes afgørende effekt ligger ikke så meget i eksplosionerne selv, som i processerne, der undertrykker dem.

En eksplosion kan finde sted. Somme tider er den på højde med intensiviteten i de forudgående spændinger, sommetider ikke, sommetider udebliver den næsten.

Den væsentlige energistrøm løber næsten uden standsning ud i overvindelsesprocessen, thi selve overvindelsesprocessen er jo også en befrielsesproces. De scener, som huskes længst fra mine film, er næsten altid netop dem, der handler om undertrykkelse.

Spændingen i soldaternes ben, mens de marcherer ned ad trinene på trappen i Odessa. Og de brølende løver.

Belejringen og stormen på Vinterpaladset („Oktober“).

Forventningen om en mælkedråbe på centrifugen („Det gamle og det nye“).

„Svinets“ angreb¹⁰ i „Aleksander Nevskij“.

Ivan ved Anastasias kiste og „Du lyver!“, som sprænger den knu-
gende atmosfære af underkastelse for skæbnen.

Hvad angår selve stimulus „hvor i skulle jeg være ringere?“, så
har den haft heldet med sig.

Rundt om i landet lød det: „Indhente og overhale“.

Og den private impuls flettes sammen med tidens løsen og im-
puls. Men foragten for det væsentlige og interessen for at føre rent
private regnskaber med de en gang „æggende“ indtryk, er selvfølge-
lig blot en fantasileg.

Forfatteren, som underskriver denne artikel, er forfatteren af „sit
tema“.

Og skønt tematikken i hans ting i løbet af to årtier tilsyneladende
er sprunget fra den ene inkommensurable sfære til den anden – fra
Mexico til et mælkeartel¹¹, fra oprøret på „Potemkin“ til kroningen af
den første alrussiske enehersker, fra „Valkyrien“¹² til „Aleksander
Nevskij“ – så er det stadigvæk forfatteren til ét og samme tema.

Man må ud af alt det tilfældige kunne tage det materiale, som er
på højde med tidens og epokens krav, det aspekt i det personlige tema,
som altid er nyt og originalt.

Det er en garanti for, at man hver gang med brændende entusias-
me kan tage fat på temaet i en ny ting.

Deri ligger den skabende lykke.

Og kun een ting er fornøden – at det „private“ tema er af samme
struktur som tidens, epokens, landets og statens tema.

Men andetsteds skal jeg sige noget om temaet for min kunst.

Grænserne for denne artikel er afstukket af et andet tema, temaet,
hvordan forfatteren kom til at sætte i scene.

Jeg har allerede udvidet dette tema, idet jeg undervejs har prøvet
at fortælle, hvordan forfatteren endvidere kom til visse ejendomme-
ligheder i sine iscenesættelser.

Erindringer om Mejerhold

